نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۶، شماره ۱، بهار ۱۴۰۰

زیبایی‌شناسی معاصر بعد از جعبه‌های صابون مارک بریلوی اندی وارهول بر مبنای نظریه «هستی‌شناسی کاربردی»*

هدی زابلی‌نژاد[۱]، پریسا شاد قزوینی**[۲]

[۱] پژوهشگر دوره پُست دکترا، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
[۲] دانشیار گروه نقاشی دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۵/۷،تاریخ پذیرش نهایی: ۹۹/۳/۲۰)

چکیده

این مقاله براساس نظریه «هستی‌شناسیِ کاربردی» روژه پوایوت به مطالعه زیباشناسیِ اثر جعبه‌های صابون بریلوی وارهول می‌پردازد. این اثر در زمان اجرایش، دچار چالش بود و نتوانست دنیای هنر را در مورد پذیرش‌اش به مثابه یک اثر هنری به توافق برساند. پرسش‌های پژوهشی این نوشتارعبارتند از: ۱. در دوره معاصر چه معیارهای زیباشناسانه‌ای یک اثر انسانی را تبدیل به یک اثر هنری می‌کند؟ ۲. براساس نظریه «هستی شناسی کاربردی» پوایوت، اثر هنری معاصر چگونه و با چه رویکردی به مثابه نمادسازی شخصی هنرمند در نظر گرفته شده و زیباشناسی حاکم برآن چگونه خوانش می‌شود؟ فرضیه مقاله بیانگر این است که اثر هنری به هر شکلی در برگیرنده نمادسازی‌های فرمی و محتوایی است. اصولاً در دوره معاصر نمادسازی‌های شخصی هنرمند با اختلاط با نمادهای از پیش شناخته شدهِ جمعی در یک فرهنگ، نقش تمام‌کنندگی در خلق اثر هنری را دارد. نتیجه حاکی از آن است که در زیبا شناسی معاصر، یک اثر زمانی به‌عنوان یک اثر هنری شناخته می‌شود که بحث‌ها و تبادل گفتمانی پیرامون آن صورت پذیرد، بدون آنکه نیاز به برقراری توافق میان صاحب نظران فن باشد. روش تحقیق این مقاله تحلیلی کیفی است که با گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و مستندات مجازی به انجام رسیده.

واژه‌های کلیدی

زیباشناسی معاصر، نظریهٔ «هستی‌شناسی کاربردی»، اندی وارهول، نقد هنری، دریافت و خوانش مخاطب

*مقاله حاضر برگرفته از طرح پژوهشی نگارنده اول و به مجری‌گری نگارنده دوم با عنوان «بررسی روندحرکت هنر معاصرایران، از طریق مطالعه تحلیلی -تطبیقی میان روند خلق اثر هنری توسط هنرمندان معاصر ایرانی وغرب (دهه شصت میلادی به بعد)، براساس «اونتولوژی اپلیکه» یا هستی‌شناسی کاربردی هنر روژه پوایوت، فیلسوف معاصر فرانسوی» می‌باشد که در دانشگاه الزهرا با حمایت مالی بنیاد ملی نخبگان ریاست جمهوری انجام شده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۲۱۲۱۰۹۶ ، نمابر: ۰۲۱-۸۸۰۳۵۸۰۱، E-mail: shad@alzahra.ac.ir.

مقدمه

تمامی مطالعات فلسفی با رویکرد هستی‌شناسانه در زیبایی‌شناسی هنر، در راستای تمیزدادن هویت هنری از غیر هنری آثار ساخت بشر حرکت کرده‌اند. این مبحث از گذشته تا به امروز فلاسفه را به‌طور جد در گیر کرده و نظریات متفاوت و راهکارهای مختلفی ارائه شده است. تا به امروز هیچ پاسخ قطعی و مسلمی به «پرسش هنر چیست؟» و یا اینکه چه چیز را می‌توان به‌عنوان اثر هنری پذیرفت؟ وجود ندارد. همان‌طور که رانسیر فیلسوف معاصر فرانسوی در این باره چنین می‌نویسد: «زیبایی‌شناسی اعتباری بسی منفی دارد. حتی یک سال بدون آنکه تألیفی جدید که پایان عصر زیبایی‌شناسی و بی‌حاصلی آنرا اعلام کند وجود ندارد. در همه این‌ها، موارد اعلام شده بر ضد مباحث زیبایی‌شناسی مشابه است. اما همچنان مرکز بحث‌ها و جدل‌های بسیار در بعضی شاخه‌های فلسفی معاصر باقی خواهد ماند؛ آن هم به منظور تفسیر و برگرداندن سلیقه داوری و معنای آثار هنری در راستای مباحث مورد نظر خود» (Rancière, 2004, 9). اصولاً در عصر ما، طرح این پرسش و در ادامه چه‌چیز اثر هنری است؟ بیهوده به‌نظر می‌رسد و در این مقاله به نظریهٔ جدید و بسیار مورد توجه دو دههٔ اخیر دنیای هنر یعنی نظریهٔ «هستی‌شناسی کاربردی هنر»[1] روژه پوایوت[2] فیلسوف معاصر فرانسوی پرداخته شده است. اساس این نظریه تأکید دارد که هنگام روبه‌روشدن با یک اثر، باید آن را همان‌طور که هست در نظر گرفت و تمامی نظریه‌های زیبایی شناسی در فلسفهٔ هنر که می‌تواند یک شیء را اثر هنری معرفی کند و یا خیر، از نظر دور داشت. اصل این نظریهٔ فلسفی بر هستی شناسی تعریف‌ناشدنی هنر، هویت مخصوص به خود اثر هنری، تعریف دنیای هنر، در نظرگرفتن اثر هنری به مثابه نماد شخصی یا جمعی و چگونگی خوانش مخاطب هنر معاصر استوار است که در متن مقاله به‌طور مفصل به این مهم پرداخته خواهد شد.

بر این اساس، نقش مخاطب در فهم و تبیین مفهوم اثر هنری انکارناپذیر می‌شود. با این مقدمه دوپرسش پژوهشی در اینجا شکل می‌گیرد که ۱. در دوره معاصر چه معیارهای زیباشناسانه‌ای یک اثر انسانی را تبدیل به یک اثر هنری می‌کند و ۲. اینکه براساس نظریه «هستی‌شناسی کاربردی» پوایوت، اثر هنری معاصر چگونه و با چه رویکردی به مثابه نماد سازی شخصی هنرمند در نظر گرفته می‌شود؟

دراین مقاله همچنین مسأله خوانش و دریافت اثر هنری از سوی مخاطب مورد مداقه قرار می‌گیرد. استنتاج بحث براساس یافته‌های پژوهش بیانگر این امر است که زیبایی‌شناسی معاصر همسو با خوانش مخاطب هنر معاصر، و شناخت هنر به مثابه نماد شخصی و جمعی به صورت توأمان تجربه‌ای ناب و نوین را ارائه می‌دهد. این نوشتار با بهره‌گیری از روش تحقیق تحلیلی- کیفی، سعی بر بررسی و پاسخ‌گویی به پرسش‌های پژوهشی و اثبات فرضیه براساس نظریه مطروحه دارد.

پیشینه پژوهش

از آن‌جا که مبنای مطالعات نظری این مقاله منطبق بر نظریه «هستی‌شناسی کاربردی» فیلسوف معاصر فرانسوی روژه پوایوت است، اکثرمنابع مورد مطالعه قرار گرفته و مستندات ارجاعی این نوشتار از منابع و کتب فرانسوی زبان بهره گرفته و ترجمه شده است.

از اولین متون پژوهشی این مقاله کتاب *l'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation : un essai d'ontologie de l'art de masse* (*اثر هنری در عصر جهانی شدن: متنی درباب ذات‌شناسی هنر توده*) روژه پوایوت است که در آن این فیلسوف فرانسوی به تبیین نظریه و مباحث مورد بحث در «هستی‌شناسی کاربردی» در هنر می‌پردازد. این کتاب چاپ شده به وسیله انتشارات *La lettre volée* به سال ۲۰۰۳ م در بروکسل است و تاکنون در ایران به فارسی ترجمه نشده است. مبحث این کتاب مبنای نظری مقاله را شکل داده و سعی بر آن شده تا با کمک مباحث اصلی این متن که در رابطه با زیبایی‌شناسی و نقد هنر معاصر است ارجاعات این نوشتار مستندسازی شود.

متن دیگر کتاب *Après la fin de l'art* (پس از پایان هنر) اثر آرتور دانتو[3] فیلسوف آمریکایی است که در زمینه فلسفه‌تحلیلی[4] زیبایی‌شناسی هنر معاصر کار می‌کند. این کتاب توسط انتشارات *Seuil* پاریس، به سال ۱۹۹۶ م. انتشار یافت. در این کتاب دیدگاه‌های فلسفه تحلیلی و «هستی‌شناسی کاربردی» آرتور دانتو در رابطه با هنر آمده است. او با نثری فصیح و به دور از پیچیدگی‌های ادبی متون فلسفی و به صورتی قابل فهم برای همگان، نظریات مهم ذات‌شناسانه در هنر را بررسی می‌کند. این کتاب یکی از منابع اصلی در فلسفه هنر معاصر به حساب می‌آید. در این مقاله از مباحث مطرح شده در کتاب به‌عنوان ارجاعات اثباتی و تحلیلی استفاده شد.

مقاله *Sartre, les arts plastiques et l'engagement* (سارتر، هنرهای تجسمی و تعهد) از دومینیک برثت، مقاله‌ای در مجموعه‌مقالات کتاب *Changer l'art Transformer la société: Art et Politique 2* (تغییر هنر، تغییرشکل جامعه: هنر و سیاست۲) است که در سال ۲۰۰۹م. توسط انتشارات *L'Harmattan* پاریس به چاپ رسید، یکی دیگر از منابع تحقیقاتی نوشتار حاضر است. این مقاله با توجه به دیدگاه سارتر و از طریق بررسی نوشته‌های مختلف او در مورد هنرمندان مدرن و معاصر که در سبک‌ها و مکاتب مختلف هنری فعال بودند، سعی در تبیین دیدگاه زیبایی‌شناسانه سارتر در مورد هنر دارد. نکته جالب توجه در نظریات سارتر این است که بر خلاف بسیاری از معاصرانش او مرکز توجه خود را روند خلق اثر هنری قرار می‌دهد و نه نظریه‌های مبتنی بر اصول فرم، محتوا و یا دریافت هنری، سارتر در دیدگاهش تمامی اینها را تحت لوای روند خلق اثر هنری شناسایی می‌کند. نظریات سارتر در مورد روند خلق اثر هنری مدرن و معاصر قابل توجه و کاربردی هستند.

منبع دیگر قابل تأمل، کتاب *Malaise dans l'esthétique* (*ناخوشایند در زیبایی شناسی*) اثر ژاک رانسیر است که به سال ۲۰۰۴م .توسط انتشارات *Gallilée* پاریس به چاپ رسیده است و نظریه‌های زیبایی‌هستی‌شناسانه در زیبایی‌شناسی را به‌طور جد مورد بررسی قرار می‌دهد. در این کتاب رانسیر سعی در تبیین مشخصات و معیارهای لازمه هر اثر برای تبدیل‌شدن به اثر هنری را دارد. او با بررسی دقیق و قرار دادن اشکالات و تضادهای مشخص و غیر قابل حل در ذات، این نظریات را مورد

بحث قرار می‌دهد و همچنین چالش‌های مربوط به مباحث روز زیبایی شناسانه مطرح در غرب را مطرح می‌کند.

درکتاب *La Question de la question de l'art : Note sur l'esthétique analytiqu Danto Goodman et quelques autres*, (سوال در باب مسأله هنر: نوشتاری بر تحلیل زیباشناسانه نظریات دانتو، گودمن و دیگران) که به سال۱۹۹۴م. توسط انتشارات دانشگاهی *PUV* شهر وینسن فرانسه منتشر شد. دومینیک شاتو با پرداختن به مقالات ارائه‌شده از سوی نظریه‌پردازان فلسفه تحلیلی، سعی در ارتباط برقرار کردن آن با نظریات مختلف در فلسفه هنر معاصر در فرانسه و اروپا می‌کند. از دستاوردهای تحلیلی این کتاب رفرنس‌های قابل تآمل برای استدلالات مباحث مقاله مستخرج شد.

مقاله «نگره‌های زیبایی‌شناسی و هنر مدرن» که در سال۱۳۸۷ در مجله تخصصی شماره ۱۳۸ کتاب ماه هنر تهران به قلم دکتر هدی زابلی‌نژاد به چاپ رسید، نویسنده با اتکا به نظریات فلسفی معاصر در رابطه با هنر مدرن، نظریات ذات‌شناسانه و هستی‌شناسانه سنتی در رابطه با شناخت هنر، و زیبایی به مثابه مسأله اصلی شناخت یک اثر انسانی به‌عنوان اثر هنری را رد می‌کند.

درکتاب *Arts Et Nouvelles Technolgies: Art Video, Art Numerique* (*هنر و تکنولوژی‌های جدید: هنر ویدئو و هنر دیجیتال*) که به سال۲۰۰۵م. توسط انتشارات *Larousse* پاریس به چاپ رسیده است. فلورانس دومردیو نگاهی جامع به مسأله شکل گیری هنرهای جدید براساس پیشرفت‌های تکنولوژیک دارد. وی در این نوشتار نشان می‌دهد که چگونه هم راستا با تحولات تکنولوژیک در جامعه می‌توان به تغییرات فکری و اندیشه‌ورزی در آن نائل شد. آنچه در فرانسه تحت عنوان«les changements de paradigme» یا (تغییرات بنیادین فکری) خوانده می‌شود، و پایه مباحثی همه جانبه از جامعه‌شناسی هنر گرفته تا مباحث سیاسی و غیره را در بر می‌گیرد، ساختار مباحث این کتاب است که در این متن از آن به‌عنوان رفرنس بهره گرفته شد.

زیبایی‌شناسی معاصر بعد از جعبه‌های صابون بریلو

آنچه به‌عنوان شخصیت هنرمند شکل و نمو می‌یابد، نتیجهٔ مستقیم چگونگی زندگی شخصی و جمعی اوست، اما بی شک آغازگر و محرک روند خلق اثر هنری هر هنرمند مخصوص به خود اوست، این مسأله همچنین ارتباط تنگاتنگی میان دورهٔ زیست هنرمند و اثرش دارد. ما همگی میوه‌های عصری هستیم که در آن متولد شده‌ایم و می‌زیایم، اما آنچه ما هستیم و یا آنچه در آفرینش‌های هنری خود به منصهٔ ظهور می‌رسانیم لزوماً از گذشتهٔ تاریخی‌مان به ما نرسیده است. هر هنرمند روزمرگی‌اش را در اثر هنری خود وارد می‌کند؛ روزمرگی‌ای که تنها از محیط پیرامونش نشات نمی‌گیرد، بلکه می‌تواند نشانی از شخصیت ناب و خالص او ارائه دهد. اما جالب توجه است که هنرمندی همچون هنری ماتیس که از آزادی مطلق در روند خلق اثر هنری بهره می‌جوید، همه خلاقیت یک هنرمند را برگرفته از محیط پیرامون او و محتوای تاریخی که به آن تعلق دارد می‌داند و در این باره می‌نویسد : «حواس ما برگرفته از توسعه‌ای است که از فضای کنونی ما نشأت نمی‌گیرد، بلکه آن نتیجهٔ تمدن است... هنرها برگرفته از توسعه‌یافتگی‌ای هستند که فقط از هویت فردی برگرفته نمی‌شود، لیکن تمامی قدرت به‌دست‌آمده ناشی از تمدنی است که پیش از ما وجود داشته است. ما نمی‌توانیم هر آنچه را می‌خواهیم انجام دهیم، مگر آنکه آنچه را که به‌کار می‌گیریم پیش از آن وجود داشته و غیر از آن چیزی وجود نخواهد داشت. ما اربابان محصول خود نیستیم، بلکه آن‌ها قبلاً به ما وارد شده‌اند» (Matisse, 1972, 128). درواقع ماتیس با این سخن تمامی آزادی مطلقی را که لازمهٔ خلق اثر هنری است زیر سؤال می‌برد؛ اگر این سخن ماتیس را چنین در نظر بگیریم که آثار هنری در ارتباطی تنگاتنگ با دوره‌ای هستند که در آن به‌وجود آمده‌اند، و این که اشیائی که در زندگی روزمرهٔ ما به چشم آشنا می‌آیند می‌توانند در جایگاه اثر هنری قرار بگیرند؛ همان‌طور که در دههٔ۶۰ میلادی *جعبه‌های صابون مارک بریلوی*[۵] اندی وارهول[۶] به‌عنوان اثر هنری قلمداد شدند، می‌توانیم با نظر ماتیس از این زاویه موافق باشیم. بی‌شک تمام آنچه بشر تولید می‌کند، از محصولات هنری و غیرهنری در ارتباط مستقیم با عصری هستند که در آن تولید شده‌اند. اما اینجا عدم توافقی نیز با ماتیس حاصل می‌شود؛ زمانی که او به‌صراحت بیان می‌دارد: «... ما اربابان تولیدات خود نیستیم، بلکه آن‌ها قبلاً به ما وارد شده‌اند» (همان). زیرا در عصر معاصر آنچه که تمامی هنرمندان و صاحب نظران در زمینه‌های مختلف هنری به آن اذعان دارند همان آزادی مطلق هنرمند در آفرینش اثر هنری است.

از آغاز هدف تمامی مطالعات فلسفی با رویکرد هستی‌شناسانه در زیبایی‌شناسی هنر، تمیزدادن آنچه هنر است از آنچه در این مقوله قرار نمی‌گیرد بود. این روند تفکر با محوریت زیبایی در هنر، از گذشته تا به امروز ادامه داشته و فلاسفه به‌طور جدی سعی در تبیین و پاسخگویی به «چیستی هنر» داشته‌اند. پرسشی که در زیبایی‌شناسی معاصر کنار گذاشته شده.

همان‌طور که آرتور دانتو استاد فلسفهٔ هنر در دانشگاه کلمبیای[۷] آمریکا در این باره چنین نظر می‌دهد: «هیچ ابزاری وجود ندارد که بتوان با آن اعلام کرد که یک چیز در یک لحظه اثر هنری هست و یا خیر، یا اینکه امکانش باشد که در جایی، در یک لحظهٔ تاریخی به‌عنوان اثر هنری درنظر گرفته شود» (Danto, 1996, 35). به‌راستی که امروز می‌توان اعلام کرد که هیچ پاسخ قطعی و مسلمی برای پاسخ به ماهو هنر و یا اینکه چه چیز را می‌توان به‌عنوان اثر هنری در نظر گرفت؟ وجود ندارد. این نتیجه‌گیری ناشی از ویژگی‌ها و هویت خاص عصر معاصر است که ما در آن زندگی می‌کنیم. امروزه با ظهور همزمان مکاتب، شیوه‌ها و جنبش‌های هنری عمل طبقه‌بندی در عرصهٔ هنر عملاً ناممکن شده است و در اثر نبود همین المان[۸] اصلی طبقه‌بندی معرفی‌شده از سوی هگل[۹] در عصر روشنگری[۱۰]، به‌عنوان زیرساخت لازمهٔ روند مطالعات تاریخی است، که با اطمینان و بی‌هیچ تردیدی می‌توان اعلام کرد عصر معاصر، دورهٔ پایان تاریخ هنر است. در این عصر، طرح «چیستی‌هنر» و چه‌چیز اثر هنری است؟ کاملاً غیرمنطقی و بیهوده به‌نظر می‌رسد و در عوض می‌توان به نظریهٔ جدید و بسیار مورد توجه دو دههٔ اخیر دنیای هنر در فرانسه یعنی نظریهٔ «هستی‌شناسی کاربردی» در هنرپرداخت. براساس این نظریه‌ی پوایوت، هنگام روبه‌روشدن با یک اثر، باید آن را همان‌طور که هست در نظر گرفت و تمامی نظریه‌های زیبایی‌شناسی در فلسفهٔ هنر که می‌تواند قابلیت اثر هنری به یک شیء دهد و یا آن را محروم سازد را، از نظر دور داشت. اساس این نظریهٔ فلسفی بر هستی‌شناسی تعریف ناشدنی هنر، دنیای هنر

و هویت مخصوص به خود اثر هنری، شناخت هنر به مثابه نماد شخصی و جمعی به صورت توأمان، و همچنین تجربهٔ زیبایی‌شناسانه در خوانش مخاطب هنر معاصر استوار است. بر این اساس، نقش مخاطب در فهم و تبیین مفهوم اثر هنری انکارناپذیر است. حتی زمانی که مخاطب فردی حرفه‌ای مانند یک منتقد شناخته‌شدهٔ هنری است که خود را به نظریه‌های زیبایی‌شناسانه در زمینهٔ شناخت هنر وابسته می‌داند، باز هم در جایگاهی نیست که تعیین کند آیا یک شیء براساس این نظریه زیبایی‌شناسانه و یا آن نظریه، اثر هنری محسوب می‌شود یا خیر. همان‌طور که پوایوت در این باره می‌نویسد: «اصولاً نظریهٔ هستی‌شناسی کاربردی یک پرسش مداوم شناختی در مورد ذات و هویت یک چیز است که می‌تواند در زمینه‌های متنوع مطرح شود؛ مثل یک ذره کوارک، یک جنین، محدودهٔ یک قلمرو و یا اثری هنری» (Pouivet, 2003, 18).

در هر صورت اگر کارشناسانی وجود داشته باشند که بتوانند اعلام کنند که یک شیء اثر هنری نیست، به همان میزان کارشناسانی وجود خواهند داشت که نظری متفاوت بدهند وبه واسطه همین خوانش‌های متفاوت در دنیای هنر است که می‌توان یک شیء را اثر هنری دانست؛ همانند آنچه برای *جعبه‌های صابون* اندی وارهول اتفاق افتاد، تا در دنیای هنر به‌عنوان اثری هنری شناخته شود. حال که از نقش تمام‌کنندهٔ مخاطب در خوانش اثر هنری صحبت شد، بهتر است کمی به عقب بازگشت و به نقش مخاطب عادی در این خوانش هنری (خارج از دنیای هنر) پرداخت. نقش اساسی و تمام‌کنندهٔ مخاطب در روند خلق و دریافت اثر هنری، باید ما را در برابر مسئلهٔ آموزش هنری مخاطب حساس کند. این همان موضوعی است که روژه پوایوت و فیلسوفان فلسفه تحلیلی بر آن تأکید مضاعف دارند؛ وقتی تأکید بر خود اثر هنری آنچنان که هست و خوانش مخاطب باشد باید که مخاطب دست‌کم با الفبای هنر مدرن و پس از آن آشنا باشد. در اینجا نمی‌توان انتظار یک دریافت به نسبت درست از مخاطبی داشت که هیچ‌گونه آشنایی با این الفبا ندارد. این نکته‌ای است که تمامی هنرمندان مدرن و پس از آن بر اهمیت آن تأکید داشته‌اند. همان‌طور که پیکاسو مثال جالبی می‌زند و هنر را به زبان چینی تشبیه می‌کند: «هنر دقیقاً مثل زبان چینی است،که باید آن را یاد گرفت» (Picasso, 2017).

منتقد معاصر الیزابت کورتیر نیز در کتابش *هنر معاصر*: نحوهٔ کاربرد این مسأله را چنین بیان می‌دارد: « هر اثر همانند یک کتاب باز است و بر ماست که اصول قواعد زبان، نحوهٔ کاربرد و کدهای آن را شناسایی کنیم و مهارت استفاده از آن را بیاموزیم» (Courtier, 2004, 46). بنا به نظرکورتیر این نقش تمام‌کنندهٔ مخاطب در چگونگی دریافت اثر هنری کاملاً هوید است. و به وسیله دیگر صاحب نظران نیز تأکید شده است، این نقش کلیدی و پررنگ در جریان‌های هنری همانند ریدی مید[11] که در آن وجه آفرینش هنری عملاً غائب می‌شود هر چه بیشتر خودنمایی می‌کند. «اگر اثر هنری دو قطب دارد، جریان اشیاء حاضر آماده قطب آفرینش هنری را حذف کرد و بدین ترتیب هنرمند یک شئ را به‌عنوان اثر هنری عرضه کرد. از این به بعد؛ به نظر می‌رسد که شکل‌گیری یک اثر هنری تنها بر روی قطب دوم یعنی قطب دریافت و خوانش استوار است» (Théval, 2017).

اصولاً بحث‌های موافق یا مخالف پیرامون ذات یک اثر در دنیای هنر، و نظرات هنرمندان، منتقدان، گالری[12] دارها، آموزگاران هنر، خبرنگاران هنری است که یک شیء را به اثر هنری تبدیل می‌کند. همان‌طور که پیداست، نکتهٔ اساسی این است که این بحث‌ها و تبادل نظرها در قلمروی دنیای هنر صورت می‌گیرد و خارج از آن، هیچ‌گونه اعتبار اسنادی‌ای ندارد. باید این را در نظر گرفت که افراد حاضر در دنیای هنر همیشه نظر موافق و متحد ندارند. بهترین مثال برای تأیید این نکته، همان *جعبه‌های صابون مارک بریلوی* اندی وارهول است. در سال۱۹۶۵ میلادی، یک سال بعد از خلق اثر، جرولد موریس[13] دلال هنری در تورنتو و برگزارکنندهٔ نمایشگاه *مجسمه‌های فوق‌العاده*[14] به واردکردن این اثر به کانادا اقدام کرد، اما مأموران گمرک کانادا آن را اثر هنری معتبر ندانستند و اعلام کردند که برای ورود آن به خاک کانادا باید همانند سایر اقلام تجاری مالیات پرداخت شود، پس از مخالفت موریس، اثر را به دکتر چارلز کمفورت[15] رئیس گالری ملی کانادا تحویل دادند تا اعتبار آن را به‌عنوان اثر هنری تأیید کند. نکتهٔ شایان توجه این است که او اثری را که امروزه آغازگر هنر معاصر می‌دانیم به‌عنوان اثر هنری تأیید نکرد: «من به‌آسانی می‌بینم که این شئ مجسمه نیست» (Danto, 1996, 58). با توجه به این مورد می‌توان مشاهده کرد که اختلاف نظر در دنیای هنر در مورد یک اثر تا چه میزان می‌تواند عمیق باشد؛ تا آنجا که اثری که برای شرکت در یک نمایشگاه هنری رسمی وارد خاک کانادا شده و خالق آن اندی وارهول است، از نظر رئیس گالری ملی کانادا اثر هنری شناسایی نمی‌شود، در حالی که دلال هنری و برگزارکنندهٔ نمایشگاه جرولد موریس آن را یک چیدمان فوق‌العاده می‌بیند که حتماً باید در این نمایشگاه به نمایش گذاشته شود. این دو عضو سرشناس دنیای هنر هرگز در این باره به توافق نرسیدند و گذر زمان ثابت کرد که حق با موریس بوده است.

چیدمان *جعبه‌های صابون مارک بریلو*، اثری از جنس چوب رنگ شده و چاپ سری گرافی[16] بر روی آن است، که دقیقاً در شکل و اندازه جعبه‌های واقعی طراحی و ساخته شده و به همان شکل که در یک سوپر مارکت[17] بر روی هم چیده می‌شود، چیدمان شده. این اثر وارهول را می‌توان قابل قیاس با کولاژی[18] از پیکاسو به سال۱۹۱۲م. با برچسب بطری‌های مارک *Suze* (تصویر ۲) دانست. همچنین شباهتی با اثر ریدی مید توالت مردانه (فونتن[19]) مارسل دوشان[20] پیدا کرد که به‌عنوان اثر هنری، دوشان به دنیای هنر عرضه کرد.

تصویر ۱- اندی وارهول، چیدمان جعبه‌های صابون مارک بریلو، ۵/۳۳×۴۳×۴۴ سانتی‌متر، ۱۹۶۴، موزه هنرهای زیبای کانادا. مأخذ: (آرشیو موزه هنرهای زیبای کانادا)

تصویر۲. پابلو پیکاسو، بطری مارک سوز، کولاژ، ۱۹۱۲، ۱۹×۲۵ سانتی‌متر، موزه هنر میلدرد لان کمپر در دانشگاه واشینگتون واقع در سن لوئیز [۲۶]. مأخذ: (آرشیو موزه هنر میلدرد لان کمپ)

در این اثر وارهول (هنرمند مکتب پاپ[۲۱]) ساخت مکانیکی اثری گرته‌برداری شده از یک شئ تجاری به دست خود را به منصه ظهور می‌رساند و مورد حجمه انتقادات تند از سوی برخی اعضائ دنیای هنر قرار می‌گیرد؛ که اصولاً چه نیازی به ساخت دوباره این جعبه‌ها بود؟ و هنرمند می‌توانست همچون جریان ریدی مید جعبه‌های واقعی را امضا و آن‌ها را ارائه کند، یا اینکه دوره این جریان گذشته است و ارائه چنین اثری اصولاً غیر لازم، تکراری و خسته کننده در نظر گرفته می‌شود. در پاسخ به این حجم انتقادات دانتو این پرسش را در کتاب *Le monde de l'art* (*دنیای هنر*) مطرح می‌کند : «اگر ما می‌توانیم یک اثر کپی‌برداری شده برنزی از پیکره انسانی داشته باشیم، پس چرا از جعبه‌های صابون بریلو نمی‌توانیم؟» (Danto, 2012, 103).

هرچند جریانات چپ و کمونیست‌ها[۲۲] با ارائه تفسیرهایی این اثر را بازتاب‌دهنده مخالفت با عصری می‌دانند که مصرف‌گرایی و مصرف‌زدگی نمادهای آن هستند. عصری که ویژگی‌های خاص آن انسان معاصرش را تبدیل به برده‌های مسخ شده مصرف کننده‌ای کرده که هیچ ارزش انسانی را دنبال نمی‌کنند، و ایشان به وسیله شرکت‌های بزرگ تجاری کنترل[۲۳] و هدایت می‌شوند.

باید خاطر نشان کرد که این اثر وارهول نه این است و نه آن، وارهول در نظر داشت تا فاصله‌ای را که میان هنر و فرهنگ عامه مردم در این دوران وجود داشت، یا تصور می‌شد که وجود دارد، را از میان بردارد. هنرمند سعی بر آن داشت تا به مخاطب گوشزد کند که هر شئ تجاری که در چشم عموم ناچیز و بی‌ارزش شمرده می‌شود، می‌تواند به ذات دارای پتانسیل[۲۴] زیبایی‌شناسی باشد، و باید که در عصر معاصر در هر شئ حتی تجاری ارزش‌های زیبایی‌شناسانه را جستجو کرد. چرا که در دوره معاصر، هنر از فرهنگ عامه جدا نیست، و این اتفاقاً به دلیل ویژگی‌های متداول عصری است که در آن نمو یافته‌ایم. همانند آنچه که دوشان در عصر خود به دنبال آن بود و با جنبش ریدی مید سعی کرد تا تفاوت میان هنرهای زیبا، هنرهای تزئینی و هنرهای کاربردی و حتی صنعت را از میان‌بر دارد، و به مخاطب خود یادآور شود که هنر همه جا و در همه عرصه‌های زندگی می‌تواند حضور پررنگ داشته باشد و با یک امضائ ساده، یک توالت مردانه (شئی بی‌ارزش و کم اهمیت از نظر عموم) را به دنیای هنر عرضه کند. وارهول هم در این اثرسعی در جلب توجه عموم در جامعه‌ای مصرفی به این حقیقت دارد که هنر خواه نا خواه بازتاب‌دهنده ویژگی‌های عصری است که در آن خلق شده است. اگر عصر معاصر عصر مصرف‌گرایی است چرا هنر معاصر بازتاب‌دهنده این امر نباشد؟ و البته نباید فراموش کرد که آنچه که این اثر را تبدیل به اثر هنری می‌کند همان نظریه‌های زیبایی شناسانه معاصری همچون «هستی‌شناسی کاربردی» هستند که این اثر را به‌عنوان اثر هنری، اعتبار بخشیده و به لطف این نمادسازی شخصی خاص وارهول، آن را آغاز گر عصر هنر معاصر می‌دانند.

در واقع معرفی این اثر وارهول هم‌زمان شد با شکل‌گیری نظریه‌های زیبایی‌شناسانه معاصرکه مباحث هستی‌شناسانه در هنر را کنار گذاشته و نادیده انگاشت، و تنها به خود اثر هنری پرداخت. و حتی می‌توان چنین پنداشت که بعضی از این نظریات از معرفی این اثر وارهول به دنیای هنر نشأت گرفتند. دانتو درباره نقش نظریه‌های هنر معاصر یک اثر، در شناسایی آن به‌عنوان اثر هنری چنین می‌نویسد : «من معتقد هستم این ایده که نقاشان غار لاسکو مشغول انجام کار هنری هستند، هرگز به فکرایشان خطور نکرد، چون در دوره نوسنگی زیبایی شناسی وجود نداشت تا این آثار را به‌عنوان اثر هنری شناسایی کند» (همان، ۱۹۵).

باید در نظر داشت زمانی که جورج دیکی[۲۵]، فیلسوف‌معاصرآمریکایی، در فلسفهٔ تحلیلی از دنیای هنر صحبت می‌کند، بی‌شک نظرش دربارهٔ افراد حرفه‌ای مشغول در فرهنگ هنری هر کشور و البته فرهنگ هنری غالب است. دیکی همچنین از پذیرش یک اثر به‌عنوان اثر هنری در یک فرهنگ به صرف پذیرش دنیای هنر آن صحبت می‌کند که البته کاملاً به نظریهٔ «هستی‌شناسی کاربردی هنر» پوایوت نزدیک است و هر دو در یک راستا هستند. آنچه یک شیء واقعی را به‌عنوان نقاشی، مجسمه، چیدمان و یا شیء مجازی را همچون ویدئو[۲۶]، هولوگرام[۲۷]، اسلاید[۲۸] و غیره به‌عنوان اثر هنری اعتبار می‌بخشد، بحث‌ها و گفت‌وگوهای زنده و داغ اعضای دنیای هنر با یکدیگر است، نه حکم قطعی مبنی بر اینکه فلان شیء اثر هنری است یا خیر. متنی که در این باره از ریچارد ولهایم در کتاب *نقاشی به مثابه هنر* آمده این است: «آیا این غیرقابل‌انکار است یا خیر که اعضای دنیای هنر برای آنچه انجام می‌دهند دلایل منطقی داشته باشند؟ و یا اینکه آنچه انجام می‌دهند حتماً توأم با موفقیت باشد؟... اگر بله، بنابراین دلایل منطقی تمام چیزهایی هستند که ما نیاز داریم بدانیم. این‌ها تمام عناصری هستند که برای فهمیدن آنچه یک نقاشی به‌عنوان اثر هنری معنی می‌دهد لازم است. در این میان، آیا اعضائ دنیای هنر هنوز کاربردی برای ما دارند؟» (Wollheim, 1987, 14) می‌توان خود را با ولهایم هم‌عقیده دانست. از طرفی، نباید نقش زمان را فراموش کرد. زمان، امکان قلمداد یک اثر به‌عنوان اثر هنری را امکان‌پذیر می‌سازد. این مسأله کاملاً مبرهن است که درنظرگرفتن یک توالت مردانه به‌عنوان اثر هنری(فواره مارسل دوشان) خارج از محدودهٔ ذهنی قرن ۱۹ میلادی بود، اما در اوایل قرن ۲۰ میلادی این شیء آماده بود تا به‌عنوان اثر هنری قلمداد شود.

اثر هنری به مثابه نماد

در راستای نظریه‌های «شناخت کاربردی» و فلسفهٔ تحلیلی با مسئلهٔ دوگانگی فرم و محتوا در ذات اثر هنری مواجه می‌شویم. آنچه در این دو

نظریه، و به صورت هم راستا عنوان می‌شود: در نظرگرفتن همیشگی اثر هنری به مثابه نماد شخصی یا جمعی، و روند خلق اثر هنری به مثابه روند نمادپردازی است. پیش از پرداختن کامل به مفهوم نمادهای جهانی و شخصی باید تمایز میان مفاهیم نماد و نشانه را مشخص کرد، چرا که کوچک‌ترین اختلاط در این مفاهیم می‌تواند مفهوم بحث را به انحراف کشاند. اگر «نشانه» را اثر چیزی بدانیم، «نماد» جایگزین یک معنا و مفهوم خاص می‌شود. معمولاً معنای نشانه واحد و مشخص است، اما دربارهٔ آنچه به نماد مربوط می‌شود، هرگز نمی‌توان صددرصد مطمئن بودکه معنای جامع و کامل را بیان کرده است. برای مثال وقتی رد پای سگی را می‌یابیم به‌طور حتم نتیجه می‌گیریم که سگی از آن مکان عبور کرده است. زمانی که جراحتی را روی صورت شخصی می‌بینیم درمی‌یابیم که به‌طور حتم اتفاقی برای او روی داده. بنابراین، رد پا و جراحت هر دو نشانه‌ای هستند بر وقوع یک امر، اما در مورد نماد نتیجه‌گیری به این سادگی نیست. «هر فرهنگی نمادسازی خاص خود را دارد که از شخصی به شخص دیگر که متعلق به همان فرهنگ است و نیز از عصری به عصر دیگر و یا از فرهنگی به فرهنگ دیگر متفاوت است. برای مثال درحالی‌که رنگ سفید در فرهنگ غرب، نماد شادی و رنگ پیراهن عروس است ، همین رنگ در فرهنگ هندی نماد عزا و از دست‌دادن عزیز است. امروزه تحت لوای فرهنگ جهانی‌سازی این رسم تغییر یافته و در سرتاسر جهان، حتی در هند، عروس‌ها در مراسم عروسی خود پیراهن سفید به تن می‌کنند. همان‌طور که در ایران پیش از نفوذ فرهنگ غربی، رنگ پیراهن عروس سبز بوده است که رنگ شادی، سرزندگی و تولد دوباره در فرهنگ اصیل ایرانی درنظر گرفته می‌شد» (Zabolinezhad, 2018, 52). اصولاً کارشناسان علوم اجتماعی آثار هنری را بدون درنظرگرفتن ارزش هنری و زیبایی‌شناسی آن‌ها بررسی می‌کنند و برای ایشان تنها نکتهٔ مهم در بررسی این آثار نقشی است که در شناساندن دورهٔ معاصر خود ایفا می‌کنند، اما نکتهٔ اساسی این است که آیا امروزه می‌توان یک اثر هنری یا مجموعهٔ آثار یک شیوهٔ هنری را نشان‌دهندهٔ نوع نماد پردازی ناشی از تفکر انسان معاصر دانست؟ پاسخ به این پرسش هم مثبت و هم منفی است. برای روشن‌کردن این مسأله باید به همان نظریهٔ« هستی‌شناسی کاربردی» روژه پوایوت در خوانش جزء به جزء و بحث‌های غیرشناختی در فلسفهٔ تحلیلی آرتور دانتو بازگشت. براساس همهٔ این‌ها باید تنها و تنها خود اثر هنری به‌عنوان یک نماد شخصی یا جمعی در نظر گرفت. و جست وجو در بیرون از اثر برای منسوب کردن معنایی خاص به آن به‌هیچ عنوان به کارمان نخواهد آمد، اما اگر از طریق لایه‌های مستتر در خود اثر نمادین به‌عنوان منبع شناخت، مخاطب به بیرون اثر هدایت شود می‌توان از آن بهره برد. البته این خارج از بحث است که مخاطب مفهوم یا تفکری را خارج از اثر هنری به آن وارد کند و از طریق آن بخواهد اثر پیش رو را تفسیر کند. بدین معنی که مخاطب باید از خود اثر به معانی دنیای بیرون اثر هدایت شود، و نه اینکه اقدام کند به جستجو برای یافتن آثاری که معانی بیرونی مورد نظر خود را به آنها وارد و منتسب کند.

آثار هنری همیشه لایه‌های مستتر آشنا یا ناآشنا در چشم مخاطب خود را به نمایش می‌گذارند. بنابراین، مخاطبان نیاز دارند این آثار را رمزگشایی کنند از این رو می‌توان اذعان داشت که آثار هنری همگی وجهی نمادین دارند؛ حال این نمادها چه جمعی باشند و چه شخصی. آنچه آثار هنری مدرن و پس از آن را از دوره‌های هنری پیش از آن‌ها تمیز می‌دهد، همین نمادهای جمعی یا شخصی است که این آثار برگرفته از هر فرهنگ ارائه می‌دهند. بنابراین در طول دورهٔ اومانیسم[۲۹] که در آن شخص‌گرایی در روند تفکر بشری جایگاه هرچه بیشتر و مهمتری پیدا می‌کند، می‌توان شاهد این روند تغییر ساختاری در فرآیند خلق آثار هنری بود. از ابتدای قرن بیستم میلادی و دوران هنر مدرن، نمادگرایی شخصی هرچه بیشتر و بیشتر جایگزین نمادگرایی جمعی در آثار هنری می‌شود؛ نمادگرایی جمعی که می‌توانست جهانی باشد یا متعلق به یک فرهنگ عمومی خاص. «اشکال نوین انتزاعی فیگوراتیو، ترکیبی و غیره هنر دوران مدرن را نیز می‌توان به همین آزادی نامتناهی که هنرمند برای خود قائل می‌شود تعمیم داد، آزادی که هیچ حد و مرزی را برای هنرمند نمی‌شناسد و به او اجازه می‌دهد که به جنبه‌های ناشناخته و کمتر شناخته شده از حیات سوژه انسانی اش سرک بکشد و در این راستا هر نا آزموده‌ای را به آن ترتیب که خود می‌خواهد تجربه کند» (زابلی‌نژاد، ۱۳۸۸، ۳۸).

در اینجا پرداختن به نگرش ژان‌پل‌سارتر، فیلسوف معاصر فرانسوی، دربارهٔ روند خلق اثر هنری در نمادسازی‌های شخصی هنرمندان مدرن و معاصر راهگشا به‌نظر می‌رسد و بدین منظور باید متونی را که سارتر در مورد کالدر[۳۰]، هیر[۳۱]، جاکیومتی[۳۲]، مسون[۳۳]، لپوئیجاد[۳۴]، ولس[۳۵] و روبیرول[۳۶] بین سال‌های۱۹۴۶ و۱۹۷۰میلادی نوشته است، مطالعه کرد. با نگاه به فهرست این هنرمندان، این پرسش پیش می‌آید که نقطهٔ مشترک آن‌ها چیست؟در نگاه اول، هیچ نقطهٔ مشترکی وجود ندارد؛ نه در مکتب، نه در جنبش و نه در گرایش هنری‌ای که آن‌ها به آن تعلق دارند. باید توجه کرد که نکتهٔ اساسی در زیبایی‌شناسی سارتر همین است: روند خلق اثر هنری یا پروسهٔنماد سازی شخصی در خلق اثر هنری. نقطهٔ مشترک تمامی این هنرمندان همان آزادی بی‌قید و شرطی است که هویت اصلی هنر مدرن و پس از آن را می‌سازد. همهٔ این هنرمندان از مرزها و محدودیت‌های قبلی عبور می‌کنند و خود، این مرزها را گسترش می‌دهند. درواقع، آن‌ها به لطف همین آزادی بی‌قیدوشرط، همگی از پیشگامان هنر مدرن، پست مدرن و هنر معاصر هستند.

همان‌طور که دومینیک برثت در مقالهٔ *سارتر، هنرهای تجسمی و تعهد* می‌نویسد : «رویکرد او به اثر هنری نه علمی است و نه تاریخی، بلکه کاملاً شخصی است» (Berthet, 2009, 16). با مطالعه‌ی متون سارتر در مورد هنرمندان می‌توان دریافت که او به مسألهٔ شخصیت و فردیت هر هنرمند در ابتدا، و در ادامه به تعهد او در دیدگاه هنری‌اش می‌پردازد. او چنین می‌نویسد: «فردیت مهمترین چیز در هنر است، زمانی که می‌خواهیم به هنرمندی بپردازیم و او را در اثر هنری‌اش بازیابیم، تنها روش ممکن بررسی روش پیشرفت و عقب‌گرد به صورت توأمان است. در مورد تابلو و متن از طریق تجزیه و تحلیل شخصیتی که آن را تولید کرده است، و پس از آن به اثر می‌پردازیم و براساس‌آن قدم به قدم شیء خلق‌شده را آنالیز می‌کنیم» (Sartre, 1981, 67). بنابراین سارتر در نقدهایی که با موضوع هنر و ادبیات می‌نویسد، همیشه به بررسی دیدگاه‌های شخصی و جهت‌گیری‌های اجتماعی و سیاسی هنرمند می‌پردازد؛ آنچه بی‌شک ارتباط تنگاتنگ با روش زندگی و روزمرگی هنرمند دارد و این انعکاس شخصیتی هنرمند در هر اثر هنری او کاملاً هویداست. امروز می‌توان با سارتر موافق بود که یک هنرمند به دلایلی که هرکدام متعلق به شخص

اوست، یک شیوهٔ تجسمی را برمی‌گزینند و از این طریق فرم‌های نمادین خلق‌شدهٔ شخصی را به نمایش می‌گذارد. این را هم می‌توان در نظر گرفت که این فرم‌های نمادین شخصی می‌تواند برای مخاطبان هم‌فرهنگ هنرمند قابل‌فهم‌تر باشد تا مخاطبانی که به فرهنگی که هنرمند در آن زیسته تعلق ندارند.

در مواجه با آثار هنری معاصر باید که مخاطب این مسأله را در نظر داشته باشد که تمامی این آثار نمادین هستند و در لایه‌های مستتر خود همواره در جست جوی ترجمه یک تفکر به شکل نمادین‌اند. «هنر جدید با همه امکانات و ابزارهای نوینش برآن است تا همواره بر دعوی خود نسبت به موضوعات مهم جهانی همچون آزادی، محیط زیست، خطرات هسته‌ای، فمنیسم پا فشاری ورزد. منتقدین، صاحب نظران هنری و مجریان نمایشگاه‌های امروز، غالباً بر نگرش قهرآمیز هنرمندان نسبت به بسیاری از مسائل مبتلای بشر تأکید داشته و اذعان دارند که هنر معاصر نوعی رَجعت به تعهد گرایی احساسی دوره رومانتیسم را در ذات خود تجربه می‌کند» (لویی اسمیت،۱۳۸۴، ۱۰).پروسه نماد پردازی در آثار هنر معاصر از دید نظریه «هستی‌شناسی کاربردی» و فلسفه تحلیلی مرتبط با مفاهیم عیانی[۳۸] و بیانی[۳۹] در نمادسازی شخصی است. «تمامی این انواع بیان‌ها درواقع تظاهراتی هستند همچون نشانهٔ بیرونی از یک موقعیت درونی. این مفهومی است که من از این اصطلاح درمی‌یابم» (Danto, 1996, 68). بر این اساس، می‌توان دریافت که تمامی اعمال انسانی از جمله خلق آثار هنری برگرفته از یکی از این مفاهیم هستند، اما به‌هیچ‌وجه نمی‌توانند همزمان به هر دو تعلق داشته باشند. برای تشخیص این تمایز بنیادی در فلسفهٔ تحلیلی؛ باید هدف از به منصه ظهور رسیدن یک عمل به وسیله هر شخص را در نظر گرفت. اگر این دلیل به‌خوبی براساس ارادهٔ شخص صورت گرفته باشد و هدف از آن ایجاد ارتباط با دیگران باشد پس این عمل از دسته مفاهیم بیانی است. بنابراین شمای[۴۰] آن به‌صورت:

۱. عمل‌کننده (عامل انسانی)، ۲. دلیل یا محرک عمل: ایجاد ارتباط با دیگران ، ۳. عمل شخصی: عمل ارتباطی، ۴. حضور تماشاگران یا مخاطبان.

این شمای کلی را می‌توان در روند خلق اثر توسط یک هنرمند یا یک نویسنده یافت. بنابراین، روند خلق در هنر و ادبیات کاملاً مشابه است، و باید مکان ارائهٔ اثر هنری یا ادبی را نیز درنظر گرفت؛ جایی که مخاطب هدف خالق (هنرمند و نویسنده) برای دریافت و خوانش اثر حضور دارد. بدین ترتیب، اگر محرک عمل را که ایجاد ارتباط با دیگران است حذف کنیم، به مفهوم عمل عیانی می‌رسیم. به‌صورتی که عامل مورد تصور ما عملی که به منصهٔ ظهور می‌رساند تنها یکی از عادات شخصی‌اش است که از کاراکتر[۴۱] شخصیتی او برون می‌تراود بدون هرگونه هدف ایجاد ارتباط تعاملی با یک مخاطب فرضی.

به‌هرصورت هر دو عمل نشان‌دهندهٔ نوع نگرش عامل انسانی به محیط پیرامون خود هستند، اما محرک‌ها به هر صورت متفاوت هستند و اصل دقیقاً بر همین است.

بدین ترتیب شمای دوم که مفهوم عیانی را نشان می‌دهد بدین صورت خواهد بود:

۱. عامل انسانی، ۲. محرک عمل: عادت شخصی عامل، ۳. عمل شخصی: هیچ نوع عمل ارتباطی و ۴. اهمیت‌نداشتن مکان عمل.

برای روشن‌شدن مسأله، عمل جکسون پالاک[۴۲] هنرمند اکتیویست[۴۳] آمریکایی و پدرش را با یکدیگر می‌توان مقایسه کرد. جکسون پالاک در زندگی‌نامهٔ خود می‌نویسد که در عمل گذاشتن بوم‌های بزرگ سفید روی زمین و پاشیدن رنگ با حرکات رقص‌مانند بدن روی بوم، او عیناً عمل ادرارکردن پدرش روی زمین را تقلید کرده است. بی‌شک جکسون این نحوهٔ خلق اثر هنری را با اختیار کامل انتخاب کرده و محرک عمل ایجاد ارتباط با مخاطب اثر هنری‌اش در دورهٔ معاصر بوده است. محل خلق و ارائهٔ اثر هم مکانی اختصاص‌یافته به خلق و ارائهٔ اثر هنری همچون آتلیه هنرمند[۴۴]، گالری و موزه[۴۵] است، بنابراین عمل خلق اثر هنری جکسون پالاک عیناً در شمای شماره ۱ مربوط به عمل بیانی قرار می‌گیرد، اما عمل ادرارکردن پدرش با اداهای من‌درآوردی مخصوص به خود او مطمئناً در شمای شماره ۲ و عمل عیانی طبقه‌بندی می‌شود، اما به‌هرحال این عمل بیانی جکسون پالاک به‌نوعی برداشت از عمل عیانی پدرش است. بدین ترتیب، اثر اعمال عیانی را می‌توان در خلق اثر هنری درنظر گرفت و بر روی آن حساب کرد.

در این نوع نمادسازی بیانی، افراد نوع نگرش خود به محیط پیرامون و دنیایی را که در آن زندگی می‌کنند به نمایش می‌گذارند و عاملان چون هنرمندان، شاعران، نویسندگان و غیره نوع بیان خاص خود را به‌کار می‌برند؛ برای ارائهٔ جهانی به مخاطب که از نظر ایشان واقعی است و محل زیست آن‌ها یا به قول دانتو «جایی که محکوم به زیست در آنند» (همان، ۸۸).

نقطه‌نظری که هنرمندان دربارهٔ جهان پیرامون ارائه می‌دهند، معمولاً نسخهٔ انتقادی است برای ایجاد تغییرات بنیادین در محیطی که به‌زعم ایشان برای زیست، پذیرش‌ناپذیر است. این چنین مفهوم‌سازی‌های بیانی نمادهایی شخصی هستند که مخاطب را به بازبینی در نقش‌محوری خود در دنیایی دعوت می‌کنند که باید به جهانی بهتر برای همگان تبدیل شود؛ جهانی که در آن عدالت، مساوات، آرامش و آسایش برای همگان یافت شود. البته که در این میان نباید نقش تمام‌کنندهٔ مخاطب (مورد شماره۴) را در شمای مفهوم بیانی کم‌اهمیت شمرد و زیبایی‌شناسی دریافت را نادیده انگاشت که نقش اصلی و تمام‌کننده همچون عامل مورد شماره ۱، و محرک مورد شماره ۲ است و بدون آن، نوع عمل از بیانی به عیانی تبدیل می‌شود.

فرهنگ نمادهای عمل بیانی را تغذیه می‌کند و باید توجه داشت که هر فرهنگ می‌تواند در محتوای جهانی نیز قرار گیرد و جهانی شود، و البته تغییرات در هر فرهنگ وابسته به تحولات تکنولوژیکی نیز هست، همان‌طور که مک لوهان در این باره می‌گوید: «رسانه خود پیام است»... در واقعیت و در کاربرد، پیام واقعی همان رسانه خود به تنهایی است. بدین معنا که تأثیرات یک رسانه بر روی شخص و یا برروی جامعه تماماً بستگی به میزان تغییرات اِشل فکری داردکه هر تکنولوژی جدید در خود ما و در زندگی ما ایجاد می‌کند» (Mc.Luhan, 1977, 13). درواقع ما امروزه علاوه بر فرهنگ خاص محل زیست خود، با یک فرهنگ جهانی نیز سروکار داریم. در اینجا از عاملی سخن گفتیم که هنرمندی است که نمادهای شخصی و درونی‌اش را خلق می‌کند؛ آن‌ها که در آن واحد تحت‌تأثیر فرهنگ و محیط زیست هنرمند و البته نمادهای جهانی است.

زمانی که ما از یک نمادسازی درونی و شخصی صحبت می‌شود، روند خوانش در شکستن و یافتن کد یا رمز اثر به دست کسی که با فرهنگ

خالق اثر آشنایی دارد، بسیار ساده‌تر می‌شود. در غیر این صورت، این روند برای مخاطب شامل پیچیدگی‌های مختلفی است. «مجموعه واژه‌هایی که ما استفاده می‌کنیم دقیقاً نشان‌دهندهٔ تمامی مفاهیم و روابط متمایزی هستند که انسان‌ها معتقدند ارزش بنیان‌نهادن در تفکر بشری در طول نسل‌های متمادی را داشته‌اند. نکتهٔ اساسی بعدی مسئلهٔ به‌جاماندن المان‌هایی است که بیشترین سازگاری را در طول زمان با تفکرات بشری داشته‌اند و بی‌شک این مفاهیم بسیار بیشتر از آن‌هایی هستند که با کارهای معمولی و روزمرهٔ ما سروکار دارند و فراتر از تصور ما از تفکر در یک بعدازظهر مطبوع، درحالی‌که در مبل راحتی خود فرورفته‌ایم» (Austin, 2015). این گفتهٔ آستین را می‌توان در ارتباط با مفاهیم و تفکرات هر عصر در زبان و روند خلق کلمات بر اساس این مفاهیم، در ارتباط مستقیم با روند نمادسازی‌های شخصی قرار داد و همچنین در راستای جست‌وجو در پاسخ به این پرسش که یک هنرمند در کدامین محتوای هنری می‌تواند نمادسازی کاملاً شخصی خود را خلق کند؟ باید مشخص کرد که وقتی از محتوا صحبت می‌شود، منظور تمامی مباحث پیرامون وقوع یک عمل است. و بی‌شک این وقایع پیشینهٔ تاریخی نیز دارند. ما همگی فرزندان عصر خود هستیم و وابسته به تاریخ پیش از آن. بنابراین زمانی که سخن از محتوا به میان می‌آید، منظور محتوای تاریخی است که شامل وقایع سیاسی-اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و هنری و غیره می‌شود. درواقع جنبه‌های متفاوت شیوهٔ زندگی در هر جامعه‌ای در عصر جهانی‌سازی یا عصر کنونی ما به هم نزدیک‌تر شده‌اند؛ دوره‌ای که مرزها میان مفاهیم، جوامع و فرهنگ‌های وابسته‌شان تقریباً ناپدید شده‌اند. این محتوای تاریخی مطمئناً محتوای هنری را نیز شامل می‌شود. «در کاربرد واژه معاصر به معنای هم زمانی یا در زمانی، تمامی آثاری که در زمان حاضر خلق می‌شوند، معاصر تلقی می‌گردند. هنر معاصر در برداشت تاریخی خود و دیدگاه‌های عمومی، با کمی تردید در پذیرش تاریخی دقیق، به هنری که در سال‌های ۱۹۶۰ به بعد تولید گردید، اطلاق می‌شود. دورانی که هم‌زمان با جنبش هنر مفهومی و اصالت ایده و ظهور تکنولوژی‌های نوین در خلق اثر در تقابل با اندیشه‌های مدرن بود و خواست خود را با پذیرش جامعه چند هویتی که نتیجه ظهور کثرت‌گرایی بود، به ظهور رساند» (تقوی، کفشچیان، پهلوان، ۱۳۹۸، ۷).

این محتوا را به عینه در چیدمان *جعبه‌های صابون مارک بریلو* می‌توان مشاهده کرد، اندی وارهول جعبه‌های صابون مارک تجاری پر فروش و پر طرفدار *بریلو* را عیناً با چوب و سریگرافی بر روی آن بازسازی می‌کند. او این جعبه ها را به همان شکلی که در فروشگاه‌ها بر روی هم چیدمان می‌شوند، به معرض نمایش می‌گذارد. در آن زمان (۱۹۶۴م.) اولین برخورد مخاطب عادی و حرفه‌ای با این اثر شوک و گیج‌شدن بود. اما چرا هنرمندی همچون وارهول این نوع نمادسازی شخصی را در معرض نمایش قرار می‌دهد؟ چه نوع خلاقیت هنری در بازسازی این جعبه‌های صابون وجود دارد تا آن را در زمره اثر هنری قلمداد کند؟ در آن زمان این بحث‌ها تبدیل به مباحث داغ در دنیای هنر معاصر شد. و موافقان و مخالفان اثر با انواع نظریه‌ها و بحث‌های زیبایی شناسانه و فلسفه هنر در مقابل هم صف آرائی کردند.

براساس نظریه «هستی‌شناسی کاربردی» و فلسفه تحلیلی این اثر را باید همان‌طور که هست در نظر گرفت. این چیدمان از جعبه‌های صابون مارک *بریلو* بلافاصله ذهن مخاطب را به سمت یک کالای تجاری معروف می‌کشاند که اگر او مصرف‌کننده آن نباشد اما آگهی‌های تجاری و چیدمان این محصول را در انواع فروشگاه‌ها شاهد بوده است. شیئ که از محتوای آشنای تجاری به چشم مخاطب خارج شده و در یک محتوای هنری که هیچ‌کس انتظار دیدنش را نداشته با امضائ وارهول به نمایش گذارده می‌شود. همانند شوکی که دوشان در سال ۱۹۱۷ م به دنیای هنر معاصرش با ارائه اثر *فوئنتن* وارد کرد. حال مخاطب معاصر این اثر باید دلیل حضور این شئ باز نمایی شده برای نمایش در یک مکان هنری، آن هم از طریق فهم نمادسازی شخصی هنرمند در این اثر را دریابد. «احساسات برانگیخته‌شده به وسیلهٔ بازنمایی‌ها» (Danto, 1996, 112).

وارهول این نماد سازی شخصی را بر اساس عصری که متعلق به آن بود به منصه ظهور رسانده. هر اثر هنری بازتاب‌دهنده عصری است که در آن تولید و عرضه شده است. عصری که از جنگ دوم جهانی به بعد با پیشرفتهای سریع و چشمگیر تکنولوژیکی، انقلابی در تولید انواع کالاهای مصرفی در آن به و جود آمد، و فرهنگی به نام فرهنگ مصرف گرا که تا پیش از آن برای طبقه متوسط و عموم جامعه آمریکایی و اروپایی شناخته شده نبود را معرفی کرد. در این عصر کالا ها تنها بر اساس پاسخگویی به نیاز بشر تولید نمی شدند بلکه با تولید انواع کالاهای رنگارنگ، احساس نیاز به جامعه تزریق می‌شد و افراد با دیدن انواع کالاها خواستار خرید و داشتن آن‌ها در خانه‌های خود بودند، حتی اگر این کالا ها کاربردی برای ایشان نداشت. این روند جدید در جامعه معاصر وارهول تا پیش از آن وجود نداشته و بر این اساس هنرمند از طریق بازسازی عین به عین یک کالای تجاری با مواد جدید که ماندگاری بیشتری به نسبت جعبه‌های مقوایی دارد، نگاه خود به پتانسیل تبدیل‌شدن هر اثر انسانی به اثر هنری را، در قالب این نمادسازی شخصی ارائه می‌دهد. نمادسازی شخصی که برگرفته از فرهنگ مصرف‌گرای اجتماع معاصر بود، و البته بدور از منفی‌گرایی انتقادی بعضی از هنرمندان هم دوره وارهول. البته نبایداز نظر دور داشت که هنرمندی همچون وارهول همیشه خواستار هیاهو و غوغا پیرامون کارهای هنری خود به منظور جلب توجه بیشتر مخاطبان بود و ارائه چنین اثری با این‌گونه نماد سازی شخصی خاص و بحث برانگیز او، در راستای رسیدن به این هدف نیز قابل برداشت است. محتوایی که باگذشت چند دهه همچنان زنده و بحث پیرامون آن بسیار است. در عصر معاصر، آنچه در مورد یک اثر هنری اهمیت دارد، زنده‌بودن اثر پس از گذشت زمان است و اثری زنده و فعال خوانده می‌شود که توانایی برقراری ارتباط با فرهنگ‌ها و برانگیختن احساسات و تفکر دوبارهٔ افراد در دوره‌های مختلف تاریخی را داشته باشد. در غیر این صورت به‌آسانی می‌توان حکم داد که زمان اثر گذشته و کار آن دیگر تمام شده است.

نتیجه

براساس نظریهٔ «هستی‌شناسی کاربردی» و فلسفهٔ تحلیلی، باید که هر اثر هنری را آنچنان که هست در نظر گرفت، و به دور از هرگونه وابستگی به یک یا چند نظریهٔ هنرشناختی با رویکرد زیبایی‌شناسانه، شروع به آنالیز[۴۶] و بررسی اثردر رسیدن از جزء به کل و همچنین به صورت توأمان از کل

به جزء در خود اثر(فرم،محتوای سیاسی، اجتماع، فرهنگی و... تکنیک[۴۷]، مکان نمایش هنری) کرد. اصولاً زمانی که به آثار هنری خلق‌شده در طول تاریخ هنر، چه در شرق و چه در غرب، نگاه می‌شود، می‌توان درمی‌یافت که همیشه المان اصلی مشترکی بین آن‌ها وجود داشته. این آثار کد[۴۸] یا رمزهای قراردادی نمادین دارند و این رمزها بر حسب تعلق به هر فرهنگی متفاوت از یکدیگرشناخته می‌شوند. بدین ترتیب این امکان وجود دارد که این قراردادهای نمادین به چشم مردمان متعلق به یک فرهنگ آشنا، و از نگاه مردمان دیگر غریب به‌نظر برسند. در اینجا همچنین باید به تفاوت میان مخاطب حرفه‌ای و عادی اشاره کرد. هنگامی که ملاقاتی میان هنرمند و مخاطب حرفه‌ای رخ می‌دهد، به تبادل نظرهایی میان ایشان منجر می‌شود؛ بدون اینکه لزوماً آن‌هابه توافق یا دیدگاهی مشابه دست یابند. آنچه حائز اهمیت دراین میان است رخ‌دادن عمل تبادل نظر و گفت‌وگو است. بنابراین، اصطلاح «نقد ناعادلانه» از سوی نویسندگان درخور موقعیت شناخته نشده و ایشان معتقدند که اصطلاح «نقد نادرست» بیشتر فراخور موقعیت است.

اثبات فرضیه: باید خاطر نشان کرد که این مقاله به ارائه یک نظریه التقاطی از طریق در یک راستا قرار دادن نظریهٔ «هستی‌شناسی کاربردی» در هنر و فلسفهٔ تحلیلی هنر می‌پردازد. در این نوشتار سعی بر پاسخ‌گویی به پرسش‌های نظری دربارهٔ روند خلق اثر هنری و همچنین جایگاه و نقش متقابل هنرمند و مخاطب، در این روند خلق و خوانش اثر در دنیای هنر معاصر بوده است. و با بهره گیری از همین نظریه اختلاطی است که رویکرد ذات‌شناسانه در هنر با محوریت مسأله زیبایی را مردود شمرده، و آن را قابل استناد در روند خلق اثر هنری و خوانش آن نمی داند.

نتیجه حاصل از پرسش‌های پژوهشی بیانگر آن است که اگر در دنیای هنر راجع به شیء خاصی در مکانی که مختص به نمایش آثار هنری است بحثی به میان آید و یا نمایش داده شود، می‌توان آن شیء را اثر هنری قلمداد کرد. عصر ما انباشته است از بحث‌ها و گفت‌وگوهای زنده و داغ پیرامون نقد هنری. امروزه دنیای هنری که ما با آن روبه‌رو هستیم شامل سه بخش: آفرینش، نقد و آموزش هنری است. براساس نظریه «هستی‌شناسی کاربردی»، امروزه می‌توان نقد هنری را به مثابه تمامی بحث‌ها و گفت‌وگوها پیرامون دلایل مربوط به نظریه‌های مبنایی هنر دانست که از سوی فیلسوفان و صاحب‌نظران معاصر به‌روز شده‌اند، ولی باز هم نظریه‌ای که به‌طور جامع پاسخگوی تمامی آفرینش‌های هنری معاصر باشد، هنوز ارائه نگردیده.

اصولاً در بحث‌های نظری مربوط به فلسفه های«هستی شناسی کاربردی » و فلسفه تحلیلی، درنظرگرفتن زیبایی در مرکز تفکر به منظور تعریف هنر، محکوم به پس زدگی است. در این دو نظریه رویکردی جدید در نقد هنر در نظر گرفته می‌شود که براساس آن از تمامی نظریه‌های مبنایی هنر با رویکرد زیبایی‌شناسی به دور است و می‌بایستی بیان داشت که هر چیزی امروزه می‌تواند هنر قلمداد شود و این امری انکارناپذیر است. .

پی‌نوشت‌ها

1. Ontologie Appliquée.
2. Roger Pouivet.
3. Arthur Danto.
4. Philosophie Analytique.
5. Les Boîtes de Soap de Brillo.
6. Andy Warhol.
7. Université de Columbia.
8. Élément.
9. Hegel.
10. Le Siècle des Lumières.
11. Ready-made.
12. Galeristes.
13. Gerrold Moris.
14. Des Fameuses Sculptures.
15. Charles Comfort.
16. Sérigraphie.
17. Supermarket.
18. Collage.
19. Fontaine.
20. Marcel Duchamp.
21. Pop Art.
22. Des Communistes.
23. Contrôle.
24. Potentiel.
25. Gorge Dickie.
26. Vidéo.
27. Hologrphie.
28. Diapositive.
29. Humanisme.
30. Calder.
31. Hare.
32. Giacometti.
33. Masson.
34. Lapoujade.
35. Wols.
36. Rebeyrolle.
37. Procès.
38. Concept de Manifestation.
39. Concept d’expression.
40. Schéma.
41. Caractère.
42. Jackson Pollock.
43. Activiste.
44. Atelier.
45. Musée.
46. Analyse.
47. Technique.
48. Code.

فهرست منابع

تقوی ترنم، کفشچیان مقدم اصغر؛ پهلوان نوده؛ محبوبه (۱۳۹۸)، خوانشی در باب معاصریت در هنر، *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، دوره ۲۴، شماره ۲، صص ۵-۱۴.

زابلی‌نژاد هدی (۱۳۸۸)، نگره‌های زیبایی‌شناسی و هنر مدرن، *کتاب ماه هنر*، شماره ۱۳۵، صص ۳۸-۴۵.

لوسی اسمیت ادوارد (۱۳۸۴)، *مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم جهانی‌شدن و هنرجدید*، علیرضا سمیع آذر، چاپ دوم، مؤسسه فرهنگی هنری پژوهشی چاپ و نشر نظر، تهران.

Austin J. L, Marconi, Diego. (2015), *La philosophie du langage au XX^e siècle,* http://www.lyber-eclat.net, (30/08/2015).

Berthet, Dominique. (2009), Sartre, les arts plastiques et l’engagement,Changer L’ Art Transformer La Societe: Art et Politique 2, Lachaud, Jean-Marc (dir.), Neveux, Olivier (dir.), L’Harmattan, Paris, 120-128.

Couturier Élisabeth. (2004), *L’art contemporain mode d’emploi*, Filipacchi, Turin.

Danto Arthur. (1996), *Après la fin de l’art*, trad.: Claude Hary-Schaeffer, SEUIL, Paris.

Danto, Arthur (2012), Le monde de l’art*, Cahiers Philosophiques,* no. 131, 108-128.

Loriese Danielle.م (2004), *Le monde de l’art, in philosophie analytique et esthétique*, Klincksieck, Paris.

Matisse Henri. (1972), *Écrits et propos sur l'art,* Hermann, Pa-

III, Gallimard, Paris.

Thevl Gaëlle. (2017), *L'acte interprétatif et les œuvres littéraires, théâtrales, cinématographiques etc*, https://www.fabula.org, (02/04/2017).

Wollheim Richard. (1987), *Painting as an art,* Princeton University Press, Princeton.

Zabolinezhad Hoda. (2018), *À la recherche de la figure de l'artiste contemporain, dans le cadre de la mondialisation. Le cas particulier des artistes iraniens,* thèse sous la direction de Mme Corine Pencenat, soutenue au collège doctoral européen de l'Université de Strasbourg.

ris.Macluha Marshall. (1977), *Pour comprendre les médias : le prolongement techniques de l'homme*, trad. : Jean Paré, SEUIL, Paris.

Picasso Pablo. (2017), *Des citations d'artistes ou de penseurs sur l'art, https*://www.galerietheartist.com, (14/11/2017).

Pouivet Roger. (2003), *l'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation : un essai d'ontologie de l'art de masse,* La lettre volée, Belgique.

Ranciere Jacques. (2004), *Malaise dans l'esthétique*, Gallilée, Paris

Sartre Jean-Paul. (1948), *La Recherche de l'absolu*, situation

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Contemporary Aesthetic after the Brillo Soap Pads Box Created by Andy Warhol Based on the "Applied Ontology" Theory*

Hoda Zabolinezhad[1], Parisa Shad Qazvini[2]**

[1]Ph.D in Visual Arts from University of Strasbourg (France), Post-doc Researcher, Alzahra University, Tehran, Iran.
[2]Associated Professor of Philosophy and the Sciences of Art, Faculty of Arts, Alzahra University, Tehran, Iran.
(Received 29 Juiy 2019, Accepted 9 Jan 2020)

The present paper was written based on the theory of Roger Pouivet, contemporary French philosopher, that is "Applied Ontology". The foundation of theory implied that when confronting a work of art, it must be kept in mind as it is, and almost all the aesthetic theories in the philosophy of art that define an object as an artwork must be ignored as well. The theory also rests on the indefinable ontology of art, the identity of the work itself, the atmosphere of the art world, the realization of the work as a personal or collective symbol besides the way a contemporary audience receipt it. Therefore, the audience's major role in understanding the concept of artwork is undeniable and art may not exist unless constituted by the mind (audience) which receives it, only when the artwork acquires its particular characters in the process of reception. We, additionally, studied the aesthetical effect of Brillo Soap Pads Box created by Andy Warhol. This paper is of importance because it studied the work, Brillo Soap Box, which was a real challenge at the time of exhibition due to it failed to achieve the consensus in the art world to be accepted as an artwork. Almost all philosophical studies have had ontological approach to the aesthetics of art in order to distinguish artistic identity from non-artistic one in hand-made works. This has seriously involved philosophers and different theories and attitudes have been proposed in this respect. However, there is no ultimate answer to the question of "What can be taken into account as artwork?"

In this respect two major research questions shaped that are: 1. In the contemporary era, what aesthetic criteria introduce a hand-made work as an artwork? 2. According to Pouivet's theory of "Applied Ontology", based on what approaches a contemporary artwork regarded as the artist's personal symbolism and how the work is received aesthetically by the audience? The paper also scrutinized the ways an audience understands the meaning of the artwork. The findings of the study indicate that reception of contemporary aesthetics as a recognition of personal and collective symbol offers a new and unique experience. The hypothesis of the paper emphasizes the point that an artwork, in any style, presents symbolism in form and content. Basically in the contemporary period, artist's personal symbols mixed with pre-recognized collective symbols of a culture have fundamental role in creation an artwork. In conclusion, in contemporary aesthetics, a work is known as an art when there are discussions and conversations about it without the need for achieving the experts' consensus. The Methodology of Research is qualitative analysis that attempts to investigate the answer of research questions and to prove the proposed hypothesis.

The information of the research collected from reputed websites and library sources. Since the "Applied Ontology" of the contemporary French philosopher Roger Pouivet is basis of the paper, references are often from French articles, books and sources.

Keywords
Contemporary Aesthetics, Theory of "Applied Ontology", Andy Warhol, Art Criticism, AudienceReception.

*This article is extracted from the research conducted by the first author, entitled: "Investigating the progress of Iranian contemporary art, by doing an analytical-comparative study between the process of creating an artwork by Iranian and Western contemporary artists (60s-…), based on "Applied Ontology" of French philosopher Roger Poouivet" under the supervision of the second author at Alzahra University which was funded by the National Presidential Elite Foundation (NEF).

**Corresponding Author: Tel: (+98-0912) 2121096, Fax: (+98-21) 88035801, E-mail: shad@alzahra.ac.ir